Análise do romance São Bernardo, de Graciliano Ramos.

LAFETÁ, Luiz Antônio. "O mundo à revelia". In: RAMOS, Graciliano. São Bernardo. Rio de Janeiro: Record, 1976. (posfácio)

N2 - 1º semestre

13 folhas

Análise e interpretação de São Bernardo.

O MUNDO À REVELIA

JOÃO LUIZ LAFETÁ

> "— '...É, é o mundo à revelia...' — isso foi o fêcho do que Zé Bebelo falou."
> (GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*)

1. *Dois capítulos perdidos*

O primeiro capítulo de *S. Bernardo* — três concentradas páginas alcança ao leitor boa quantidade de informação. Logo nas linhas iniciais, declarado o propósito do narrador de escrever um livro "pela divisão do trabalho", somos lançados em meio a um torvelinho de nomes, ocupações, preferências e aptidões: Padre Silvestre, João Nogueira, Arquimedes, Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, o próprio narrador, todos esses personagens surgem em apenas um parágrafo, sumariamente caracterizados, através da função que cada um deles cumpriria na execução coletiva do projeto. Eufórico, o narrador declara a seguir que esteve "uma semana bastante animado", vendo já os "volumes expostos, um milheiro vendido", todas as dificuldades aplainadas pela manobra que, facilmente, "mediante lambujem", executaria. E logo, sem transição, brusco, sem ênfase, sem lastimação, anuncia o fracasso do plano: "Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos entenderíamos."

O ritmo rápido dessas primeiras linhas prossegue. O leitor, apanhado por sua rapidez, não precisa esperar muito tempo para saber as razões do fracasso. João Nogueira e Padre Silvestre não servem: O primeiro, porque queria o livro em "língua de Camões"; o segundo porque andava em maré

aguda de patriotismo revolucionário, de cara torcida para o narrador. Este, em ambos os casos, denotando altiva superioridade, afasta-os com comentários secos e diretos. E concentra suas esperanças no último que lhe resta, Azevedo Gondim, agora caracterizado como "periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam".

O projeto inicial, de construir o livro pela divisão do trabalho, começa a ser executado. Enxergamos uma fazenda: Azevedo Gondim pedala pela estrada de rodagem que Casimiro Lopes está consertando, do alpendre da casa (depois do conhaque trazido por Maria das Dores e enquanto se fuma) vêem-se novilhas pastando, a mata, o telhado vermelho da serraria. O narrador se entusiasma de novo, esquece as duas goradas tentativas iniciais com João Nogueira e Padre Silvestre. Ajeitando o enredo, as idéias fervilhando, chega a considerar o Gondim "uma espécie de folha de papel", destinado a receber – passivamente, como folha de papel – o que lhe passa pela cabeça.

Mas de novo, e brusco como antes, sem transição e sem ênfase (como antes), declara: "O resultado foi um desastre." Os dois capítulos que o Gondim lhe trouxera estão cheios de besteira. Para atacá-los sua linguagem ganha uma brutalidade extraordinária: "— Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá quem fale dessa forma!"

Gondim replica, amuado, "recolhendo os cacos da sua pequenina vaidade", que não se escreve como se fala. Seu Paulo (sabemos apenas agora que o narrador se chama assim) parece conformar-se, afasta-se, vê um touro conduzido por Marciano, vê a velha Margarida, o paredão do açude. Ouve uma cigarra e um pio de coruja. Estremece, pensa em Madalena. Depois volta ao assunto, encerrando-o: "— É o diabo, Gondim. O mingau virou água. Três tentativas falhadas num mês. Beba conhaque, Gondim."

Nesta paráfrase talvez um pouco longa (e com certeza muito fascinada pelo vivo andamento estilístico de Graciliano Ramos) gostaria de assinalar uns pontos importantes e elementares de técnica narrativa. O que ressalta primeiro, naturalmente, é a maneira direta de tratar o assunto. Há algo para ser dito e se vai até lá sem rodeios, há um projeto a ser cumprido e se tenta cumpri-lo de imediato. As dificuldades aparecem e, numa penada, são explicadas e postas de lado: João Nogueira, Padre Silvestre e Azevedo Gondim, os parceiros da empreita fracassada, são afastados com segurança pelo narrador, que demonstra saber o que deseja e ter energia suficiente para executá-lo. Energia – é o que ressuma destas três primeiras páginas. O leitor dança entre nomes, profissões e características dos personagens que vão surgindo não se sabe de onde. Que é o *Cruzeiro*, a *Gazeta*, S. Bernardo? Que paisagem é essa que surge aos pedaços, aqui uma estrada, ali um pasto, adiante uma serraria? E, por fim, quem é este narrador que nos fala e parece dispor assim das pessoas que o cercam? Que livro é esse, que deseja tanto escrever?

O leitor foi – de chofre – empurrado para dentro de um mundo que desconhece. Não há, na entrada de *S. Bernardo*, nem uma palavra que sirva para localizá-lo, nenhum painel descritivo que lhe permita conhecer de antemão o mundo que vai agora visitar. Foi lançado diretamente na ação, no meio dos fatos. Apenas uma voz narrativa, falando em primeira pessoa, o dirige. E dirige o resto também – os outros personagens e o projeto em execução. Sua força cobre tudo, e aquilo que de mais forte nos fica das páginas iniciais é a impressão da sua figura. Sem nos dizer nada explicitamente sobre si mesmo, fornece-nos no entanto a sua imagem: um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não se desanima com os fracassos.

Paulo Honório surge quase inteiro no primeiro capítulo. Mais tarde iremos compreender a gramatiquice do advogado João Nogueira, o patriotismo do Padre Silvestre, a literatice servil do Azevedo Gondim. Mais tarde saberemos quem é o Casimiro Lopes que conserta a estrada, quem é o Marciano que conduz o touro, quem é a velha Margarida. Depois conheceremos Madalena, saberemos por que o pio da coruja se associa à sua lembrança. Por enquanto são apenas nomes que não retemos, personagens que surgem confusamente diante de nós. Mas desde já – e embora nem lhe saibamos o nome – o "eu" que narra se imprime em nossa memória. Agindo sem parar, imitindo opiniões sobre os outros, concebendo e buscando realizar um plano, este narrador avulta

e toma forma. À imagem de seu estilo, é direto e sem rodeios, concentrado sobre si mesmo e sobre seu trabalho, decidido, brusco. E, no segundo capítulo, quando se decide a iniciar o livro valendo-se de seus próprios recursos, nós o vemos de novo obstinado, lutando agora com as dificuldades de tarefa que nunca antes acometera. Ficamos sabendo então que é a sua história que deseja contar. E ficamos sabendo que tem cinqüenta anos, que é fazendeiro, "versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis" para esse novo gênero que pretende enfrentar: a narrativa. E impacienta-se: "Dois capítulos perdidos."

O caso é que não o foram. Sua figura dominadora e ativa está criada. Fomos já introduzidos em seu mundo — um mundo que, em última análise, se reduz à sua voz áspera, ao seu comando, à sua maneira de enfrentar os obstáculos e vencê-los. Um mundo que se curva à sua vontade.

Em termos de técnica narrativa não poderia haver solução mais coesa: totalmente imbricados surgem, à nossa frente, personagem e ação. Paulo Honório nasce de cada ato, mas cada ato nasce por sua vez de Paulo Honório. Nós o vemos através das ações; mas, por outro lado, é ele quem deflagra todas as ações. Este caráter compacto e dinâmico, esta ligação íntima entre o homem e o ato (espelhada pela linguagem direta, brutal, econômica, pelo ritmo rápido dos dois capítulos), esta interação entre o ser e o fazer vão compor a construção do romance, que parece correr fluentemente diante de nós, em direção a um objetivo marcado.

2. A *posse de S. Bernardo*

E sem mais delongas começa a história de Paulo Honório. Um capítulo (o terceiro) recua no tempo, cinqüenta anos atrás. Através de um modo de narrar conciso, que descarta os episódios menos importantes e conta por alto os mais decisivos, ficamos sabendo sua infância miserável, o crime que o deixou "três anos, nove meses e quinze dias" na cadeia, os primeiros negócios e violências no sertão. Algumas páginas cobrem toda sua vida, da meninice à idade de homem feito.

O andamento vivo dos dois primeiros capítulos se mantém aqui, inclusive um pouco mais acelerado. O seu primeiro ato "digno de referência" (o esfaqueamento de João Fagundes, por causa da Germana) é narrado apenas no essencial, sem detalhes específicos, sem justificativas, sem reflexões: "Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes."

A distinção teórica entre "sumário narrativo" e "cena", os dois modos básicos da narração, pode ser aqui de alguma utilidade, para entendermos melhor o processo compositivo que está sendo usado. O "sumário narrativo", explica-nos Norman Friedman, "é a exposição generalizada de uma série de eventos, abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais"; a cena, por sua vez, implica a apresentação de detalhes concretos e específicos, dentro de uma estrutura bem determinada de tempo e lugar. A diferença fundamental entre os dois modos reside, pois, na oposição entre o geral (sumário narrativo) e o particular (cena). Ou ainda, colocando em outros termos: quando o que interessa é o acontecimento em si, temos a cena, e aparecem então os detalhes; mas, se o que releva não é o acontecimento, e sim a atitude do narrador, se o dominante não é o evento, mas o tom em que é narrado, então temos o sumário narrativo.[1]

Ora, neste terceiro capítulo o tempo é vasto e os eventos são muitos. O fato é que Paulo Honório não se detém neles, narra-os por cima e depressa. Sobre os violentos negócios no sertão diz apenas que brigara com gente que fala aos berros e efetuara transações comerciais de armas engatilhadas. A título de exemplo conta o caso do Dr. Sampaio. Nem aí, entretanto, se pode falar de cena: apesar dos detalhes que surgem, o que importa é o tom do narrador, a atitude dominadora e dura que Paulo Honório assume diante das dificuldades, arrostando-as e vencendo-as. O que fica, portanto, dos episódios narrados, é menos a sua lembrança do que a lembrança do personagem narrador. Guardamos

---

1. Para essa distinção ver Norman Friedman, "Point of View in Fiction", *in* Philip Stevick, (ed.) *The Theory of the Novel.* New York, The Free Press, 1967 (págs. 108-137).

menos o acontecido do que as atitudes de Paulo Honório. De novo, como nos capítulos iniciais, a ação reflete-se para iluminar o agente. Sem nenhuma análise psicológica, mas graças à modulação do tom narrativo, ficamos conhecendo o caráter violento e maciço do herói. Ao mesmo tempo os fatos se desenvolvem, a narrativa progride e avança. Já estamos em Viçosa, Alagoas, e o fito de Paulo Honório, apoderar-se das terras de S. Bernardo, está prestes a realizar-se.

A apropriação da fazenda é contada com a mesma objetividade que caracteriza todo o romance. Essa objetividade, reflexo do personagem, deixa-se surpreender de modo fácil num recurso de estilo curioso: a marcação obsessiva do tempo que, cronometrado com precisão pelo narrador, delimita as ações de forma clara e — no caso — produz um efeito de crueldade.

Paulo Honório inicia sua manobra peruando Padilha no jogo, por *Meia-hora,* tempo suficiente para se convencer de que "o rapaz era um pexote". Em *dois meses* empresta-lhe dinheiro, que ele queima *depressa,* e um *dia* (véspera de São João), convidado para a festa na fazenda, estica-lhe mais quinhentos mil-réis.

Durante a festa dois momentos são assinalados: *à noite* Paulo Honório aconselha Padilha a cultivar S. Bernardo; *de madrugada,* bêbado, o rapaz já se mostra influenciado. E por fim, já *no dia seguinte,* decide-se a seguir o conselho, decisão que vai levá-lo a endividar-se, a hipotecar a fazenda e a perdê-la.

Essa marcação temporal é feita muito naturalmente pelo narrador, muito de passagem. Mas sua importância é evidente, em vários níveis. Primeiro, porque confere exatidão e veracidade à história narrada, objetivando-a em um tempo preciso e conhecido. Depois, porque o jogo de Paulo Honório depende, para seu êxito, do enredamento de Padilha em um tipo especial de tempo — o dia em que as promissórias vencem, o prazo. Assim, todo o capítulo quarto é permeado por estas marcações e estas manobras, que vão culminar na cena de negociações, depois da qual Paulo Honório se torna dono de S. Bernardo.

A cena, que é um dos pontos máximos do romance, começa com o tempo claramente assinalado: "A última letra

se venceu num dia de inverno. (...) De manhã cedinho mandei Casimiro Lopes selar o cavalo. (...) Duas léguas e meia em quatro horas. (...)"

Paulo Honório encontra Padilha dormindo, cobra-lhe a dívida, discutem. Padilha pede mais prazo, "uns dias". E Paulo Honório: "Não espero nem uma hora." A negociação que se segue é um jogo de negaceios, avanços e recuos, propostas e contra propostas. "Debatemos a transação até o lusco-fusco." Afinal, mais forte nesta disputa com o tempo, Paulo Honório vence: "Arengamos ainda meia-hora e findamos o ajuste. / Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. (...) Não tive remorsos."

O rolo compressor em que Paulo Honório se transformou encontra neste assinalamento preciso do tempo sua expressão simbólica. Na verdade, a rapidez rítmica da sucessão de fatos — aqui explicitamente ligada ao fator "propriedade" — reforça a caracterização de Paulo Honório como um elemento dinâmico por natureza, cujo impulso arrasta o mundo atrás de si. Padilha, mole, preguiçoso, sem iniciativa, é por ele dominado com facilidade. Também com facilidade aparente cedem os obstáculos que surgirão depois: em dois capítulos (o quinto e o sexto) a dificuldade maior é literalmente eliminada: o velho Mendonça morre com uma bala no peito. A falta de crédito, a safra ruim de mamona e algodão, os preços baixos, as ameaças, todos estes empecilhos vão sendo enfrentados e superados graças à vontade e energia do herói.

V. Propp demonstrou que os contos populares se constituem sempre em torno de um núcleo simples: o herói sofre um dano ou tem uma carência, e as tentativas de recuperação do dano ou de superação da carência constituem o corpo da narrativa.[2] Atentando para a estrutura da parte inicial de *S. Bernardo* constatamos ali a existência deste esquema amplo. Os dois primeiros capítulos formam, neste sentido, um núcleo: há a necessidade de se compor o livro, há as dificuldades que surgem e há sua superação pela força do herói. A seguir tudo se organiza em torno de um segundo

2. V. Propp, *Morfologia del cuento.* Madrid, Editorial Fundamentos, 1971.

objetivo (ou carência, na terminologia de Propp), expresso nestas palavras do narrador: "O meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroçador, introduzir nessas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular."

Os capítulos de três a oito compõem sua unidade convergindo para a realização de tudo isso. Primeiro Paulo Honório vence os obstáculos iniciais de sua miséria (capítulo três), depois conquista S. Bernardo (capítulo quatro), a seguir elimina o Mendonça e enfrenta as dificuldades dos primeiros tempos de fazendeiro (capítulos cinco e seis). Finalmente, no capítulo oito, que resume os problemas anteriores e mostra as obras já concluídas, recebe a visita do Governador e se apresenta como vitorioso.

Mas o que impressiona é a maneira direta de contar todos estes fatos, como se seguissem em linha reta e em velocidade enorme. O narrador diz o contrário: "Ninguém imaginará que, topando os obstáculos mencionados, eu haja procedido invariavelmente com segurança e percorrido, sem me deter, caminhos certos. Não senhor, não procedi nem percorri." Apesar da advertência, é essa a impressão que nos fica. Da leitura destes oito primeiros capítulos (e o fato de o narrador sentir necessidade de dizer o contrário só vem corroborar a existência do efeito) aparece um personagem esmagador, que ruma direito e firme para seus fins, um Paulo Honório que governa o mundo e imprime-lhe seu ritmo.

A história de Seu Ribeiro, contada no capítulo sete, interpolada às ações vitoriosas do herói, funciona visivelmente como contraponto. Seu Ribeiro é um homem derrotado. Já mandou no seu mundo, já governou seu povo. Mas agora, afastado pelo progresso, pela urbanização e crescimento do lugarejo onde vivera, está reduzido à miséria e à fraqueza. Paulo Honório comenta, ao ouvir sua história: "Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, Seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo".

De fato, é o diabo. Compreendemos então o que Paulo Honório representa e compreendemos a velocidade da narrativa. Seu Ribeiro, que se prendera ao ritmo lento da vida

patriarcal, é afastado do governo do mundo. O elemento novo, que chega trazendo estradas, máquinas, eletricidade, apuradas técnicas de pecuária e agricultura, impõe-se e domina. Paulo Honório traz a força de tempos novos que surgem, vencendo a inércia e quebrando os obstáculos. Pernas contra automóveis. Daí o torvelinho em que, desde o começo, fomos apanhados. Daí a coesão da narrativa, que une indissoluvelmente personagem e ação. Pois Paulo Honório, representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor, cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que tem pela frente, dinâmico e transformador. "A construção de um burguês: eis o conteúdo da primeira parte de *S. Bernardo*", observou com acerto Carlos Nelson Coutinho [3]

Ação transformadora, velocidade energética, posse total: aí estão três características e três ideais da burguesia. O herói de *S. Bernardo* os possui em alto grau e os imprime a fundo na tessitura da narrativa. A objetividade do romance nasce da postura do narrador face ao mundo: ele nada problematiza, de nada duvida, em ponto algum vacila. Tudo que importa é possuir e dirigir o mundo. Para tanto, ele conhece os meios. E não pensa sobre eles: aplica-os.

3. *Madalena*

Depois da posse de *S. Bernardo* vem a posse de Madalena. Ultrapassada a unidade que se formara em torno da relação entre Paulo Honório e a propriedade, um outro núcleo começa a se esboçar. O capítulo nono entretece alguns motivos novos — e o leitor percebe que o romance vai ganhar rumo diferente. O estilo se distende um pouco, a tensão arrefece. A preferência do narrador volta-se agora para a técnica da cena, e surgem os detalhes concretos, as caracterizações mais alongadas dos personagens, os diálogos miúdos sobre assuntos do dia a dia. O tom compacto se esgarça de leve e a narrativa salta de um tema para outro.

---

3. Carlos Nelson Coutinho, "Graciliano Ramos", *in Literatura e Humanismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967. (pág. 153).

O motivo que deflagra a intriga desta terceira parte é a construção da escola na fazenda. Paulo Honório decide realizá-la como um bom negócio — um negócio que agradará ao Governador e lhe renderá, portanto, certas vantagens. Manda chamar Padilha a fim de contratá-lo como professor e ele vem à fazenda acompanhado por João Nogueira e Azevedo Gondim. Encontra-os, de volta do campo, palestrando no alpendre, "elogiando umas pernas e uns peitos". Elevam o tom da conversa, Paulo Honório afasta-se e trata de negócios com o advogado. Retornam ao alpendre, onde Padilha è Gondim reencetaram os elogios às pernas. —" De quem são as pernas?" — pergunta Paulo Honório. Fica sabendo que são de Madalena, uma professora, bonita, loura, que está entre os vinte e os trinta anos.

Depois a conversa toma outros rumos: falam da escola; da velha Margarida que fora localizada; da escola de novo; de Madalena, da escola e do Padilha; de política e do Padre Silvestre; do Pereira e de negócios. Apesar de Paulo Honório estar sempre na iniciativa, comandando os processos, decidindo vingar-se do Pereira, contratando o Padilha, o tom destas páginas é mais leve, mais descontraído. Os vários motivos que as compõem parecem ligar-se apenas casualmente, como assuntos que brotam com naturalidade do trato cotidiano dos homens e das coisas. Num feriado Paulo Honório zanza à toa pela fazenda, ouve pedaços de conversas, escreve uma carta, visita a velha Margarida.

Mas a casualidade é apenas aparente. De dentro do ziguezague de motivos vai surgindo, aos poucos, o dominante. "Amanheci um dia pensando em casar."

Paulo Honório, sem se preocupar com amores, querendo apenas preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo, fantasia então sua futura mulher: morena, alta, sadia, com trinta anos. Mas se detém aí, pois a imaginação não ajuda e a pregação subversiva do Padilha vem interrompê-lo. Depois de resolver este problema volta ao motivo do casamento, e passa agora em revista as mulheres que conhece, fixando-se em D. Marcela, filha do Dr. Magalhães, juiz de direito. Nova interrupção: a carta de Costa Brito, com chantagens e ameaças. O parágrafo final do capítulo onze mostra (melhor que qualquer análise) a técnica de mistura dos motivos: "Recalquei as idéias violentas e esforcei-me por trazer de novo ao

espírito as tintas e os *ss* de D. Marcela. Vieram. Mas afastavam-se de quando em quando — e nos intervalos apareciam Marciano, a Rosa com os meninos, Luís Padilha e Costa Brito."

Está quase tudo paralisado neste ponto quando Paulo Honório, misturando casamento e negócios, decide visitar o Dr. Magalhães e examinar os predicados de D. Marcela. É então que surge Madalena e a história avança, ganhando novo impulso. Mas o tom não muda sem transições: a presença de Madalena insinua-se por entre os retalhos da conversa banal e interesseira na casa do juiz, e sua figura vai aos poucos tomando conta do espírito de Paulo Honório. Esse processo aparentemente simples é na verdade magistral, pois modifica toda a sintaxe narrativa desta parte do romance, estabelecendo uma hierarquia diferente entre os fatos. Vejamos como se dá isso, através de uma rápida análise do capítulo doze.

No princípio Paulo Honório vai à casa do juiz para tentar resolver "o caso do Pereira", que estava dependendo apenas de "uma penada nos autos". E vai também, naturalmente, por causa de D. Marcela.

Lá encontra Madalena e sua tia. A primeira notação é precisa e seca, como de hábito: "(. . .) uma senhora de preto, alta, velha, magra, outra senhora moça, loura e bonita." O segundo olhar, mais detido, já é avaliador: "D. Marcela sorria agora para a senhora nova e loura, que sorria também mostrando os dentinhos brancos. Comparei as duas, e a importância da minha visita teve uma redução de cinqüenta por cento."

A comparação entre D. Marcela e Madalena liquida, para Paulo Honório, o valor da primeira. Por isso afasta-a do espírito e trata de arrancar do juiz o despacho de que precisa. Mas, se D. Marcela foi afastada, é a vez de Madalena penetrar nas suas preocupações; o terceiro olhar (a terceira notação) mostra, não apenas a observação fria do primeiro ou a aprovação tácita do segundo, mas um certo grau de envolvimento e de fascinação: "A loura tinha a cabecinha inclinada e as mãozinhas cerradas, lindas mãos, linda cabeça." O diminutivo (mãozinhas, cabecinha) não descreve apenas, imprime à descrição um certo grau de afetividade que a repetição do adjetivo (lindas, linda) vem reforçar.

Neste ponto o Dr. Magalhães fala, Paulo Honório responde, empenhado de novo na questão do Pereira. Afinal, esta era a questão importante da noite, por este motivo estava ali. Mas, não. Madalena irrompe de novo, desta vez definitivamente: "Observei que a mocinha loura voltava para nós, atenta, os grandes olhos azuis. / De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que andava imaginando — mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha. D. Marcela era bichão. Uma peitaria, um pé de rabo, um toitiço".

A diferença de linguagem quando se refere a Madalena e quando se refere a D. Marcela é significativa. O mais importante, entretanto, é que Madalena passa a ocupar, a partir deste instante, o lugar central dos acontecimentos: "Como o silêncio se prolongasse, repliquei ao Nogueira, *quase me dirigindo à lourinha* (. . .)". E depois: "Percorri a cidade, bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando um acaso que me fizesse saber o nome dela".

Falei atrás em modificação da sintaxe narrativa. Explico-me. Do capítulo nove até o ponto que estamos examinando os motivos se encadeiam, justapostos, como num período composto só de orações independentes, coordenadas entre si. A partir do capítulo doze, com o surgimento deste outro motivo — Madalena — tudo se subordina a ele. Todos os motivos temáticos — manobras, negócios, brigas — convergem e encontram sua unidade no novo fito de Paulo Honório, a posse da mulher. Neste sentido, é importante assinalar que o capítulo treze, narrando a viagem à capital, as chicotadas em Costa Brito, a conversa com D. Glória, é todavia uma simples preparação para o encontro com Madalena, o que, aliás, é enunciado na sua primeira frase: "Tornei a encontrar a mocinha loura." Por isso, também não procede a dúvida técnica do narrador, enunciada ao final: "E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente, o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa de Madalena."

Na verdade, está de acordo com as regras: Madalena merece destaque especial, pois se transformou no objetivo de Paulo Honório. Assim como procedeu para apropriar-se de

S. Bernardo, *caminhando em linha reta, assim ele procederá agora*. Até a marcação *rigorosa do tempo, o jogo da velocidade e os recuos temporários, voltam a encontrar sua expressão precisa*. *Um dia*, insinua a D. Glória a idéia de casamento; desaparece durante *duas semanas*, ocupado com a colheita do algodão; reaparece de novo e faz diretamente o pedido a Madalena, que pede tempo para refletir. Mas, à semelhança do que fizera com Padilha, ele é como sempre muito rápido: "Uma semana *depois*, à tardinha, eu, que ali estava aboletado desde meio-dia, tomava café e conversava, bastante satisfeito." Entra Azevedo Gondim e, indiscreto, revela que todos conhecem o projeto de casamento de Paulo Honório. Este não perde tempo, insiste com Madalena e acaba obtendo seu consentimento. Para percebermos o que existe de decisivo nesta manipulação do tempo basta citar:

> "— (. . .) Vamos marcar o dia.
>
> — Não há pressa. Talvez daqui a um ano. . . Eu preciso preparar-me.
>
> — Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas.
>
> Ouvindo passos no corredor baixei a voz:
>
> — Podemos avisar sua tia, não?
>
> Madalena sorriu, irresoluta.
>
> — Está bem.
>
> (. . .)
>
> — D. Glória, comunico-lhe que eu e sua sobrinha dentro de uma semana estaremos embirados. Para usar linguagem mais correta, vamos casar. (. . .)"

É de novo a ação decidida, o gesto oportuno, a rapidez e o conhecimento do instante propício que tornam Paulo Honório vitorioso. Aqui ele parece triunfar novamente, e parece apossar-se de Madalena. As dificuldades cedem sob sua força e o mundo se curva à sua vontade.

4. *Dínamo, emperrado*

Até este ponto procurei mostrar como a estrutura do romance se forma pela subordinação de seus elementos a dois deles: a ação, ou o enredo "cerrado", para utilizarmos a

clássica distinção de Forster,[4] e o personagem. De tal modo isto é feito que dificilmente poderemos distinguir entre Paulo Honório e seus atos, assim como dificilmente localizaremos na narrativa elementos que não estejam ligados a ambos de forma coesa e indissolúvel. Neste sentido, já vimos também como a marcação muito nítida do tempo imprime ao livro características de precisão e dinamismo, que refletem a vontade e a força enérgicas do herói. Também o estilo, direto e brutal, feito de movimentos bruscos (como vimos no exame dos dois primeiros capítulos), serve ao tipo de enredo que se desenvolve e à caracterização dos personagens: "(...) extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço", afirma a certa altura Paulo Honório.

Em outro nível já observamos também como esta objetividade implacável tem sempre endereço certo — a apropriação de alguma coisa, seja da fazenda S. Bernardo, seja da mulher com quem pretende casar. De fato, o sentimento de propriedade constitui um dos elementos temáticos que unificam o livro. Paulo Honório, afirma Antonio Candido, "é modalidade de uma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade. (...) S. Bernardo é centralizado pela irrupção duma personalidade forte, e esta, a seu turno, pela tirania de um sentimento dominante. Como um herói de Balzac, Paulo Honório corporifica uma paixão, de que tudo mais, até o ciúme, não passa de variante".[5]

Se alinharmos todas as características examinadas — ação, energia, objetividade, dinamismo, capacidade transformadora e sentimento de propriedade — torna-se inevitável o surgimento de uma analogia entre o herói e a burguesia como classe. Já vimos, também de passagem, que Paulo Honório parece ser o emblema contraditório do capitalismo nascente em nosso país. O contraste que ele mesmo estabelece entre o ritmo veloz de sua apropriação e o passo lento do patriarcalismo de Seu Ribeiro, é demasiado evidente para que o deixemos passar despercebido.

Sem entrarmos aqui nas complexidades implicadas pelo estudo da implantação do capitalismo no Brasil (existência

---

4. E. M. Forster, *Aspects of the novel.* New York, Harcourt, Brace and World, Inc. (s. d.).

5. Antonio Candido, *Ficção e Confissão.* Rio, José Olympio, 1956 (págs. 25 e 30).

de relações précapitalistas, relações de compadrio, persistência ou não de restos do modo de produção feudal) o que podemos afirmar, sem sombra de dúvida, é que Paulo Honório simboliza, no interior do romance, a força modernizadora que atualiza de forma devastante o universo de S. Bernardo. A roça de Seu Ribeiro foi calma e sem problemas, no tempo do Imperador; Luís Padilha tem uma vida estagnada e preguiçosa; Paulo Honório é, ali, o dínamo que gera energia e arrebata tudo, provocando uma completa e incessante modificação nas relações globais daquele mundo. Ação, transformação, sentimento de propriedade — a analogia é forte.

Mas o dínamo não pode existir indefinidamente. Mais do que uma esperança, sua destruição é uma possibilidade concreta e próxima. Seu mecanismo sujeita-se ao desgaste e ao esgotamento, suas possibilidades de gerar transformação têm um limite. As peças que o compõem não são totalmente harmônicas, no seu corpo acham-se instaladas contradições que podem a qualquer instante emperrá-lo e tirar-lhe o governo do mundo.

Uma das mais sérias conseqüências da produção para o mercado (característica do capitalismo) é o afastamento e a abstração de toda qualidade sensível das coisas, que é substituída na mente humana pela noção de quantidade. O valor-de-uso que toda mercadoria possui é distanciado e tornado implícito pela produção de valores-de-troca. Este fenômeno, classicamente designado pelo nome de "fetichismo da mercadoria", dá origem a uma reificação global das relações entre os homens. Mediada sempre pelo mercado, a consciência humana tende progressivamente a fechar-se à compreensão dos elementos qualitativos e sensíveis da realidade. Todo valor se transforma — ilusoriamente — em valor-de-troca. É toda relação humana se transforma — destruidoramente — numa relação entre coisas, entre possuído e possuidor.[6]

Tal é a relação estabelecida entre Paulo Honório e o mundo. Seu desenvolvido sentimento de propriedade leva-o a considerar todos que o cercam como coisas que se manipula à

---

6. Para o conceito de reificação ver Lucien Goldmann, "A Reificação", *in Revista Civilização Brasileira*, n.º 16. Rio, Civ. Bras. nov./dez. 1967. Para o estudo do problema em *S. Bernardo* ver L. Costa Lima, "A Reificação de Paulo Honório", *in Por que literatura.* Petrópolis, Ed. Vozes, 1966.

vontade e se possui. Luís Padilha (vimos atrás) transforma-se em suas mãos num objeto. Marciano e Rosa, Seu Ribeiro, D. Glória, Casimiro Lopes — todos são coisas que servem a seus desígnios. Mestre Caetano, entrevado no leito, deixa de merecer sua consideração: "Necessitava, é claro, mas se eu fosse sustentar os necessitados, arrasava-me." Os despossuídos, os cabras que trabalham no eito de sua fazenda, são considerados apenas do ponto de vista da quantidade de trabalho que podem oferecer. Repare o leitor como, nesta notação dura, a objetividade do estilo desvela o mundo reificado: "(...) Essa gente quase nunca morre direito. (...) / Na pedreira perdi um. A alavanca soltou-se da pedra, bateu-lhe no peito e foi a conta. Deixou viúva e órfãos miúdos. Sumiram-se: um dos meninos caiu no fogo, as lombrigas comeram o segundo, o último teve angina e a mulher enforcou-se. / Para diminuir a mortalidade e aumentar a produção, proibi a aguardente."

A reificação é um fenômeno primeiramente econômico: os bens deixam de ser encarados como valores-de-uso e passam a ser vistos como valores-de-troca e, portanto, como mercadorias. Mas sabemos que a consciência humana se forma no contato com a realidade, na atividade transformadora do mundo, que é produção de bens. Assim, as características do modo de produção infiltram-se na consciência que o homem tem do mundo, condicionando seu modo de ver e compondo-lhe, portanto, a personalidade. A reificação abrange então toda a existência, deixa de ser apenas uma componente das forças econômicas e penetra na vida privada dos indivíduos. "Creio que nem sempre fui egoísta e brutal", afirma Paulo Honório. "A profissão é que me deu qualidades tão ruins. / E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda parte. / A desconfiança é também conseqüência da profissão. / Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes."

O homem reificado é este aleijão que ele nos descreve e vemos por toda parte: o coração miúdo e uma boca enorme, dedos enormes. O sentimento de propriedade, que unifica todo o romance do qual o ciúme é apenas uma modalidade, distorce o homem desta maneira radical. A vida agreste, que o

fez agreste, é a culpada por Paulo Honório não ser capaz de enxergar Madalena. A vida agreste são as lutas pela propriedade, pelo rebanho, pelas plantações de algodão e mamona, pelo poder e pelo capital. O homem agreste é aquele ser no qual se transformou Paulo Honório: egoísta e brutal, não consegue compreender a mulher, pois é incapaz de senti-la em sua integridade humana e em sua liberdade, e a considera apenas como mais uma coisa a ser possuída.

Como Madalena se recusa a alienar-se, entrando no jogo da reificação, os choques são inevitáveis. A ação da narrativa se concentrará, agora, em torno desse novo obstáculo que Paulo Honório terá de enfrentar. Um novo núcleo se abre, e os novos motivos que surgem se organizam em torno deste motivo central: a tentativa de Paulo Honório de reduzir Madalena a objeto possuído. Na medida em que a mulher escapa a seu controle, na medida em que ela é capaz de apiedar-se dos trabalhadores miseráveis que vivem na fazenda, na medida em que Madalena se afasta de seu universo de proprietário e escapa, portanto, à sua compreensão, Paulo Honório sente ciúmes.

Já o primeiro choque, "oito dias depois do casamento", se dá em torno de questões financeiras. Madalena acha pequeno o ordenado de Seu Ribeiro, Paulo Honório se abespinha e retira-se da mesa. A segunda desinteligência, o espancamento de Marciano, tem também o dinheiro como origem: são os seis contos de réis gastos em material de ensino, por insistência de Madalena, que irritam Paulo Honório, levam-no a exagerar o descuido do empregado e a maltratá-lo. O terceiro incidente está ligado ainda ao motivo do dinheiro: D. Glória, com sua tagarelice, atrasa o serviço de Seu Ribeiro e por isso é humilhada por Paulo Honório.

Cada uma dessas brutalidades horroriza Madalena, que não pode aceitá-las. Por seu turno, Paulo Honório espanta-se de que ela não compreenda seu comportamento. Afinal, construir uma propriedade como S. Bernardo implica em certos atos necessários. Por exemplo, espancar Marciano, que "não é propriamente um homem". E, se D. Glória não troca Madalena por S. Bernardo, isto são puras vaidades: "Professorinhas de primeiras letras a escola normal fabricava às dúzias. Uma propriedade como S. Bernardo era diferente."

Madalena se recusa à reificação e Paulo Honório se espanta. Já não compreende a mulher, sente que ela não joga de acordo com as regras de seu jogo. Sua irritação vai num crescendo constante: "Além de tudo vestido de seda para a Rosa, sapatos e lençóis para Margarida. Sem me consultar. Já viram descaramento assim? Um abuso, um roubo, positivamente um roubo."

A ação do romance se transforma neste instante num zigue-zague nervoso, compondo uma estrutura de idas e vindas até certo ponto semelhante à que examinamos atrás, nos capítulos anteriores ao conhecimento de Madalena. Novamente aqui os motivos temáticos se misturam, aparentemente justapostos mas, na realidade, convergindo para o motivo central: o ciúme, ou o sentimento de posse com relação à mulher.

Quanto a este ponto o capítulo vinte e três é exemplar: "Era domingo de tarde, e eu voltava do descaroçador e da serraria, onde tinha estado a arengar com o maquinista. Um volante empenado e um dínamo que emperrava. O homem prometera endireitar tudo em dois dias. Contratempo. Montes de madeira, algodão enchendo os paióis." Encolerizado por causa deste problema Paulo Honório vai visitar Margarida e irrita-se mais, sabendo das roupas que Madalena dá à velha. Encontra Marciano tangendo o gado e examina o último bezerro nascido. Não estava, mas sua irritação faz com que ache que estava magro. Aí a mistura de motivos é clara: "A culpada era Madalena, que tinha oferecido à Rosa um vestido de seda."

E o capítulo prossegue dessa maneira, com Paulo Honório dando voltas sempre em torno do mesmo problema, remoendo sempre o ressentimento por Madalena. Sua anterior linha reta de ação está aqui enovelada. Criticando D. Glória, que vivia de expedientes, sempre cuidando de pequenos trabalhos, dissera pouco antes não concordar com tal esbanjamento de energia. "A gente deve habituar-se a fazer uma coisa só!" No entanto, aqui é ele quem vagueia e dá voltas. Volante empenado e dínamo emperrado — os dois signos saltam aos olhos do leitor. O dinamismo de Paulo Honório encontra-se constrangido, impedido de se desenvolver plenamente, pois Madalena não se submete.

A solução do conflito, desfecho da narrativa, é a morte de Madalena, vitória da reificação que destrói o humano, derrota de Paulo Honório. A técnica utilizada para contar esta parte da história é em tudo semelhante à anterior. Em primeiro lugar, os motivos se reúnem solidamente, em torno do motivo central do ciúme e a ele subordinados. Transcrevo alguns trechos do capítulo vinte e quatro, procurando assinalar o procedimento:

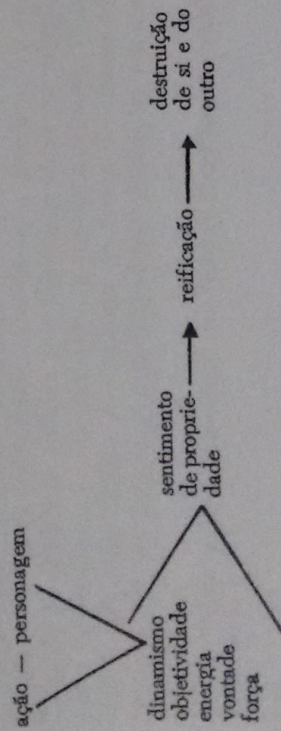
> "De repente invadiu-me uma espécie de desconfiança. Já havia experimentado um sentimento assim desagradável? Quando?
> (. . .)
> Quando? Num momento esclareceu-se tudo (. . .).
> Sim senhor! Conluiada com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando.
> (. . .)
> — É a corrupção, a dissolução da família, teimava Padre Silvestre.
> (. . .)
> Qual seria a opinião de Madalena?
> — Aí Padre Silvestre tem razão, concordou Gondim. A religião é um freio.
> (. . .) Qual seria a religião de Madalena? Talvez nenhuma. Nunca me havia tratado disso.
> — Monstruosidade.
> (. . .)
> Materialista. Lembrei-me de ter ouvido Costa Brito falar em materialismo histórico. Que significava materialismo histórico?
> (. . .)
> Comunista, materialista. Bonito casamento Amizade com o Padilha, aquele imbecil! "Palestras amenas e variadas." Que haveria nas palestras? Reformas sociais ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo.
> (. . .)
> Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem feita, a voz insinuante. (. . .) — e comecei a sentir ciúmes."

A citação longa dispensa maiores comentários: comunismo, corrupção, dissolução da família, ausência de religião, monstruosidade, materialismo — todos são temas que estamos acostumados a ver (aqui e agora e sempre) ligados ao tema dominante da propriedade. E nesta página perfeita vão desaguar nas palavras finais: "e comecei a sentir ciúmes".

Os capítulos seguintes são terríveis. Agora em linha reta o dínamo enlouquecido degrada-se e degrada Madalena até a destruição de ambos. A cena decisiva que antecede a morte

de Madalena, a cena na igreja, está curiosamente permeada pela mesma obsessiva marcação do tempo que assinalamos na cena em que Paulo Honório toma a fazenda de Padilha e naquela em que convence Madalena a casar-se com ele. Também começa com o claro assinalamento temporal ("decidido a acabar *depressa* aquela infelicidade"), também joga com o tempo ("Nove horas no relógio da sacristia"; "Nem sei quanto tempo estive ali, em pé"), mas desta vez cedendo ("À medida porém que as horas se passavam, sentia-me cair num estado de perplexidade e covardia."), lutando durante três horas ("O relógio da sacristia tocou meia-noite."), e acabando por fim derrotado, perdida a noção do tempo ("O relógio tinha parado, mas julgo que dormi horas"). *Parado.* Com a mesma notação constata, instantes depois, a morte de Madalena: "Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado."

O desfecho, se elimina fisicamente Madalena, destrói por completo a vida de Paulo Honório. Agir, mandar, cultivar S. Bernardo, nada disso terá mais sentido para ele. O mundo desgovernou-se, só lhe resta sentar e buscar, compondo a narrativa de sua vida, o significado de tudo que lhe escapa. A composição do romance (chegamos ao presente da escritura) vai-se modificar agora sensivelmente.

Mas, antes de passar a esta parte final, gostaria de figurar aqui, no esquema abaixo, o que parece-me constituir a estrutura da narrativa, tal como a vimos até este ponto: partindo da relação indissolúvel entre ação e personagem encontramos algumas características (dinamismo, objetividade, etc.) que, subordinadas ao tema unificador (sentimento de propriedade), constróem o universo reificado do romance e levam à destruição final. O esquema permite fácil visualização e resume o analisado até agora:

5. *Narrativa e busca*

Após a morte de Madalena, Paulo Honório tenta retomar o ritmo anterior de sua vida, lançando-se ao trabalho, mas logo esfria o entusiasmo e a lembrança da mulher morta impõe-se ao seu espírito. Entediado, vagueia pela casa de forma inconseqüente, sem saber direito o que fazer, perdido em "intermináveis passeios, de um lado para o outro". Um a um os moradores mais chegados vão abandonando-o: D. Glória, depois Seu Ribeiro, e enfim o Padilha — o Luís Padilha que era a imagem completa da submissão e da subserviência e que desaparece para juntar-se aos revolucionários.

Com a revolução o mundo de Paulo Honório descaminha de forma definitiva: "O mundo que me cercava ia-se tornando um horrível estrupício. E o outro, grande, era uma balbúrdia, uma confusão dos demônios, estrupício muito maior." A vitória da revolução traz-lhe problemas com a propriedade. Reacendem-se antigas questões de limites, seu crédito é cortado os preços dos produtos caem, S. Bernardo transforma-se numa fazenda abandonada. Os amigos, que o freqüentavam regularmente, são obrigados a afastar-se, e ele fica sozinho, com seus intermináveis passeios.

É, enfim, o mundo à revelia, fora de seu controle. "E os meus passos me levavam para os quartos, como se procurassem alguém." Nesta última frase do capítulo trinta e cinco o estilo revela a impotência do herói. A sinédoque se engasta na estrutura ação/personagem, mostrando que o comando dos atos foi perdido por Paulo Honório: não é ele quem anda em quarto, mas são suas pernas que o levam. O desnorteamento é paralelo à perda do mando.

Entramos agora numa outra etapa, a vida atual de Paulo Honório. Em contraste com a narrativa do passado, o tempo que se instala agora traz problemas diferentes e, em conseqüência, provoca modificações no conteúdo e na composição do livro. Embora o romance mantenha do começo ao fim uma extraordinária unidade estilística (muito visível em vários planos, da escolha do léxico à construção sintática das frases), sua composição geral se altera levemente o bastante, entretanto, para imprimir a S. *Bernardo* uma dimensão nova.

A duplicidade temporal — existem representados o tempo do enunciado (os eventos que ocorreram na vida de Paulo

Honório) e o tempo da enunciação (o momento em que se escreve o livro) — está ligada ao problema do ponto de vista narrativo. O romance é narrado em primeira pessoa, por um "eu protagonista" [7] que, distanciado no tempo, abrange com o olhar tôda sua vida e procura recapitulá-la, contando-a para si e para nós, leitores. É este distanciamento que lhe dá uma pseudo-onisciência, concomitante à existência do olhar abrangente, capaz de determinar os momentos importantes de sua evolução. Este procedimento é responsável por boa parte da objetividade que, como vimos, ressuma por toda a narrativa. Não é entretanto o único responsável, pois a objetividade nasce — como também já vimos — da atitude que caracteriza o narrador face a tudo que lhe acontece. Na verdade, existe uma conjugação funcional dos dois procedimentos: o conhecimento amplo dado pelo distanciamento temporal funde-se à caracterização do personagem narrador e os dois juntos criam a postura objetiva que dá o tom do romance.

Neste momento, todavia, entramos no presente da enunciação e o distanciamento desaparece. Por outro lado, o caráter ativo de Paulo Honório está emperrado, paralisado pela derrota definitiva que foi a morte de Madalena. É forçoso que os procedimentos técnicos se modifiquem e a narrativa ganhe uma textura diferente. A linguagem seca do tempo do enunciado cede lugar à lamentação elegíaca do tempo da enunciação, e o ritmo rápido da narrativa é substituído pelos compassos mais lentos de uma reflexão problematizada, difícil e tortuosa: "Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar, levanto-me, chego a janela que deita para a horta."

A verdadeira busca começa onde termina a vida de Paulo Honório. A busca verdadeira, entenda-se, a procura dos verdadeiros e autênticos valores que deveriam reger as relações entre os homens. A vida terminou, o romance começa. O romance, segundo Lukács, é a história da busca de valores autênticos por um personagem problemático, dentro de um uni-

7. Utilizo aqui a terminologia de Norman Friedman, no ensaio atrás citado.

verso vazio e degradado, no qual desapareceu a imanência do sentido à vida.[8] Ora, só neste instante o herói se torna problemático, o universo surge como vazio e degradado, o sentido da vida desaparece. Antes, Paulo Honório fora um personagem coeso e forte, movendo-se em um mundo de objetivos claros e (ainda que ilusório) repleto de significado: a propriedade. O suicídio de Madalena desmascara a falsidade do sentido e problematiza tudo. Agir para quê? — pergunta-se ele. "Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e muita praga."

Paulo Honório abandona a ação e volta-se sobre si mesmo, buscando na memória de sua vida o ponto em que se desnorteou, "numa errada". Nesse debruçar-se o estilo se tinge de lirismo e a objetividade épica fica abalada. É preciso assinalar que o fato de o romance estar narrado na primeira pessoa não é gratuito nem inconseqüente, mas deixa suas marcas na composição da narrativa. O estatuto do "narrador onisciente" (intruso ou não) difere sensivelmente dessa posição aqui adotada, na qual um "eu protagonista", aproveitando-se da distância, nos conta sua história. Não que seja impossível falar de si mesmo com objetividade (na medida em que possa existir realmente objetividade) — coisa que Paulo Honório demonstra, aliás, de forma cabal no decorrer do livro. Mas, no instante em que o tempo da enunciação começa a ser representado, notamos imediatamente a infiltração dos signos da subjetividade, a irrupção do monólogo interior, o abalo do ponto de vista pseudo-onisciente.

Esse processo se instala um pouco antes, no decorrer mesmo do tempo do enunciado, quando o ciúme retira a segurança do narrador e o faz duvidar do que vê: "Será? Não será?" Ou mais adiante, no capítulo vinte e nove: "Os meus olhos me enganavam. Mas se os olhos me enganavam, em que me havia de fiar então?"

É certo que permanecem no romance, muito bem delimitados, os dois níveis de representação, e o leitor percebe de maneira clara o que é real e o que é deformação provocada

8. G. Lukács, *A Teoria do Romance* (trad. port. de Alfredo Margarido). Lisboa, Ed. Presença (s. d.). Para uma análise postulada sobre Lukács, mas diferente da nossa, ver o ensaio citado de Carlos Nelson Coutinho.

pelo ciúme. *S. Bernardo* mantém sempre uma objetividade que o torna diferente de certos romances contemporâneos, nos quais os planos da memória, da imaginação e da realidade se confundem e se embaralham. [9] Nem por isso, entretanto, a objetividade deixa de ser questionada de várias maneiras. Uma delas é a marcação do tempo, que vimos atrás ser feita de forma obsessiva e precisa, e que agora parece escapar ao domínio do narrador: "Uma pancada no relógio da sala de jantar. Que horas seriam? Meia? uma? uma e meia? ou metade de qualquer outra hora? (...) Segunda pancada no relógio. Uma hora? uma e meia? Só vendo. (...) Ah, sim, ver as horas. Empurrava a porta, atravessava o corredor, entrava na sala de jantar. Sempre era alguma coisa saber as horas." Se a capacidade de controlar o tempo estava ligada atrás à capacidade de ação e domínio, neste momento a incerteza simboliza a impotência e insegurança a que está reduzido o narrador. Simboliza, em última análise, sua oscilação diante do mundo que já não pode reduzir à objetividade da medida exata, que já não pode controlar.

Mas a subjetividade penetra mesmo, de forma avassaladora, é quando começa a ser representado o tempo da enunciação, o instante em que Paulo Honório escreve. O belíssimo capítulo dezenove, colocado no centro do romance, embaralha de fato consciência e realidade, memória e presente, objetividade e subjetividade. Como afirma Lukács, a mais humilhante impotência da subjetividade manifesta-se menos no combate contra estruturas sociais vazias do que "no fato de ela estar sem forças diante do curso inerte e contínuo da duração".[10] Paulo Honório escreve seu livro e busca o sentido de sua vida. Através da escritura faz emergir um mundo reificado e cruel, repleto de corujas que piam agourentas, de rios cheios, atoleiros e "uma figura de lobisomem". O que surge é afinal o seu retrato: penetrando dentro de si mesmo arranca um mundo de pesadelos terríveis, de signos da deformação e da monstruosidade. Um mundo objetivamente real acaba revelando-se, através da subjetividade. Mas é, por outro lado, um mundo alheio a Paulo Honório, um universo que anda

---

9. Ver o ensaio de Antonio Candido, citado, págs. 37 e 46.
10. Lukács, ob. cit., pág. 127.

indiferente à sua vontade. O tempo histórico continua a decorrer, à sua revelia: "O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me."

A objetividade da representação é atingida pela subjetividade do narrador, mas ambas acabam interpenetrando-se, compondo uma unidade dialética. "O sujeito poético, que se emancipa das convenções da representação objetiva, confessa ao mesmo tempo a própria impotência, a prepotência do mundo reificado que volta a apresentar-se no meio do monólogo."[11] O recurso ao monólogo interior, portanto, ajuda a compor a busca de Paulo Honório. E é através dela que surge o mundo de S. Bernardo, *S. Bernardo* romance, tentativa de encontrar o sentido perdido e encontro final e trágico consigo mesmo e com a solidão: "E vou ficar às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos."

Com estas palavras o romance se fecha, mostrando a vitória da reificação e a derrota total do herói, que é incapaz de mexer-se, modificar-se. Penso em outro personagem, de outro romance: "'Ah, o que eu não entendo, isso é que é capaz de me matar...' — me lembrei dessas palavras. Mas palavras que, em outra ocasião, quem tinha falado era Zé Bebelo, mesmo".[12]

---

11. T. W. Adorno, "La posición del narrador en la novela contemporánea", *in Notas de literatura*. Barcelona, Ed. Ariel (s. d.) (pág. 51) A posição do narrador em *S. Bernardo* parece-me conferir ao livro uma dimensão nova, que o torna diferente do romance realista cuja estrutura Lukács descreveu em suas análises de Balzac, Stendhal e Mann. A subjetividade do ponto de vista provoca certas modificações essenciais na estrutura, das quais o monólogo interior é apenas uma. A "narrativa problemática" parece esboçar-se aqui, nos instantes em que Paulo Honório alude à sua dificuldade de contar a história e elementos de metalinguagem se intrometem. A utilização de categorias diferentes das de Lukács poderia lançar uma outra luz sobre o livro. Penso, especialmente, nos "modos da ficção trágica", propostos por Northrop Frye (*Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix 1973). *S. Bernardo* estaria talvez na passagem entre os modos que Frye chama de "imitativo baixo" e "irônico". Todavia, lanço a idéia apenas como hipótese, pois isso daria matéria para outro ensaio.

12. J. Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (4.ª ed.). Rio, José Olympio, 1965 (pág. 249).